



Número 18 (2) Any 2013 pp. 68-80
ISSN: 1696-8298

www.antropologia.cat

Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos

Artivism and Post-Politics. On the Aestheticization of Social Struggles in Urban Contexts

Manuel Delgado

*Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials (GRECS),
Universitat de Barcelona (UB)*

Resumen

El arte activista no sólo aparece acompañando las luchas urbanas actuales, sino que en buena medida las impregna de sus postulados teóricos y estéticos, sobre todo en lo que hace a su voluntad de resignificar el espacio público. Ese ascendente del *artivismo* debería ser interrogado acerca de sus implicaciones tanto ideológicas – como expresión del programa ciudadanista de reconocimiento de la "verdadera" democracia como solución para las injusticias sociales– como respecto de las propias dinámicas que impugna, en la medida que no deja de constituir un complemento ideal para las políticas de promoción mercantil de las ciudades a partir de su prestigio como polos de creatividad e incluso de un cierto inconformismo. Tal intuición acabaría reconociendo las pretensiones antagonistas del arte político de calle como un espejismo tras el que se ocultaría un dispositivo de desactivación del activismo político.

Palabras claves: espacio público; estética urbana; arte público; arte político, artivismo; ciudades creativas.

Abstract

Activist art not only shows up in close connection with contemporary urban struggles; it actually impregnates them with its theoretical and aesthetic frameworks, especially in its intent to re-signify public space. This feature of *artivism* deserves our attention regarding its ideological implications as an expression of the citizen-based program for promoting "real" democracy as a solution to social injustice, but also regarding the very dynamics it challenges, for artivism plays into the commercialization and promotion of cities based on their reputation as centers of creativity and even of a certain non-conformism. This insight leads to recognition of the antagonistic ambitions of political street art as a mirage that masks the deactivation of political activism.

Key words: public space; urban aesthetics; public art; political art; artivism; creative cities.

Algunas bases y objetivos del arte activista

El aumento y la intensificación de las conflictividades asociadas a las grandes reordenaciones urbanas han traído pareja, en las últimas décadas, la creciente expansión desde el campo artístico de un género de creación para el que la calle y la plaza aparecen no sólo como eventuales escenarios para la especulación con las formas –a la manera del arte público o las llamadas "artes de la calle"–, sino como ámbitos de interpelación directa a dinámicas socioeconómicas que son ya de orden global, aunque encuentran en las ciudades y en torno a temáticas espaciales concretas su eje central. Se trata de un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., con expresiones muy diversas que, de manera imprecisa y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o *artivismo*. Sus obras de denuncia comparten la vehemencia y la intencionalidad del antiguo arte de agitación y propaganda, pero no se conforman, como el *agitprop*, con ser meras transmisoras de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios, sino que combinan un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad.

Las producciones artísticas de esta nueva índole se postulan como fórmulas de arte público o contextual en la medida que se despliegan en la calle y la plaza para advertir y hacer advertir en ellas unas cualidades potenciales para cobijar todo tipo de roturas y grietas, signos de la vulnerabilidad de un sistema sociopolítico que refutan y desacatan. La preocupación central de estas corrientes parece ser, en efecto, la de exaltar los valores de los espacios urbanos de libre concurrence, cuestionando la voluntad patente de los poderes en orden a exorcizar la amenaza que para su hegemonía supone la acción colectiva en ellos, acelerando al máximo las virtualidades subversivas latentes en la interacción humana ordinaria que se desarrolla en su seno. Los mensajes formales y visuales del actual arte militante aspiran a que se reconozcan en su ejecución los diferenciales que les distinguen tanto del arte público en general como de la agitación artística convencional, especialmente por lo que hace a una vocación mucho mayor de interacción con los marcos en que se despliegan y en el propósito de que los estímulos sensitivos, emocionales o ideológicos procurados por el acto artístico sean, en un sentido literal, desencadenantes, es decir propicien un despertar no sólo de la consciencia, sino también de los cuerpos a la acción política.

El arte activista

contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes (Parramón 2002: 70).

Aglutina a

artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en que se desarrollan [con el fin de] convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social (García Andújar 2009: 101).

En la práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación; la relativa renuncia a los determinantes de la autoría: la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones, muchas veces empleando nombres colectivos; el énfasis en las puestas en escena en pos de unos máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación, o entre público y acción; empleo de estrategias de guerrilla simbólica; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos...

El activismo artístico tiene antecedentes formales y teóricos que es posible rastrear y que hacen de él la última etapa hasta ahora de una larga tradición de vanguardias artísticas de crítica radical de la realidad –de dadá a los situacionistas o el action art– y que se pertrechan de razones doctrinales tomadas del pensamiento postestructuralista y posmoderno en general y sus precursores.¹ Con expresiones iniciales que vemos prodigarse en las últimas décadas del siglo pasado,² se generaliza conformando lo que podría ser el frente más creativo del movimiento antiglobalizador a finales de los 90, acompañando y en buena medida aportando un cierto color especial a las grandes convocatorias transnacionales de movilización o las actuaciones locales ligadas a movimientos sociales de nuevo cuño: feministas, contra la especulación inmobiliaria, de derechos civiles de minorías étnicas o sexuales, de trabajadores precarios o desempleados, ecologistas, ciberespaciales. Los nuevos formatos y discursos de disidencia basados en el arte tendrían su núcleo de irradiación inicial en Estados Unidos y ya contarían a estas alturas con un cierto número de cánones provistos por artistas individuales o colectivos tales como Wochenklausur, Suzanne Lacy, Reclaim the Streets, ACT UP, Guerrilla Girls, WAC, Santiago Sierra..., de igual manera que también sería fácil descubrir sus principales fuentes de inspiración doctrinal directa en críticos de la cultura como la propia Suzanne Lacy, Nina Felshin, Nicolas Bourriaud, Hal Foster, Martha Rosler, Rosalind Deustche, Rosalind Kraus, entre otros.

Lo que hace el artivismo es, al fin y al cabo, llevar a las últimas consecuencias la lógica de la performance artística, a la que se atribuye la capacidad de producir

"desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades. La performance coloca el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta [...]. Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual (Barbosa de Oliveira 2007: 106).

Este tipo de descripción de la performance como herramienta formal predilecta para el artivismo la convierte en heredera de lo que Ronald Barthes señalaba en su elogio del teatro de Bertolt Brecht que debía ser una sismología o producción de sacudidas, extrañamientos súbitos ante la aparentemente anodina cotidianeidad, que se abriría de pronto en canal para mostrarse como ámbito aleatorio predispuesto para cualquier cosa, incluyendo los prodigios y las catástrofes. De ahí la génesis de la performance en el concepto mismo de happening, es decir “acontecimiento”. John Cage hablaba de las performances como un “suceder instruyendo”, de igual modo que George Brecht designaba sus propios

montajes o los de Fluxus como eventos, todo lo cual remite a la acción artística como puro acaecer, situación imprevista o sobresalto. El artivismo reclama y actualiza esa herencia y la traslada al centro de la acción política, generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público.

Todo ello enlaza con una exaltación del espacio urbano como marco viviente de y para la creación artística, saturado de puntos de focalización efímera, las "iluminaciones" a las que se habían referido Baudelaire y Benjamin, que fascinaran a las vanguardias del siglo XX y que darían pie a una larga tradición de producciones literarias, poéticas, cinematográficas... Es de esa matriz que surgen en los años 50 y 60 los letristas, el movimiento Cobra y, finalmente, los situacionistas, corrientes que coincidieron en entender que el callejeo urbano debía ser al tiempo receptáculo y motor de la creatividad humana, una vivencia plástica en la que la paradoja, el sueño, el deseo, el humor, el juego y la poesía se enfrentaban, a través de todo tipo de procesos azarosos y aleatorios, a la burocratización de la ciudad. Se trataba de que el espacio social lo fuera de veras, que se convirtiera ciertamente en la espacialidad de lo social, el escenario de los encuentros –y los encontronazos– sociales.

Pero un escenario también vacío, única posibilidad de llenarlo de cualquier cosa, en cualquier momento, o al menos para dejar que de él brotaran todo tipo de corrientes que sortearan, atravesaran o se estrellaran contra los accidentes del terreno: acudidas, estupefacciones, atracciones ineluctables, remolinos en forma de espantos, revelaciones, fulgores, posesiones, etc., lo que uno de los teóricos situacionistas llamaba "redes no materializadas (relaciones directas, episódicas, contactos no opresivos, de vagas relaciones de simpatía y comprensión)" (Vaneigen 1970: 70-1). Parentesco claro, a su vez, con otra noción clave: la de situación, "creación de un microambiente transitorio y de un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas" (Declaración de Ámsterdam 1958, *cit. por* Costa y Andreotti 1996: 80). La idea de situación está emparentada a su vez con la de Henri Lefebvre de momento, instante único, pasajero, irrepetible, fugitivo, azaroso, sometido a constantes metamorfosis, intensificación vital de los circuitos de comunicación e información de que está hecha la vida cotidiana, ruptura de lo ordinario, al mismo tiempo proclamación de lo absoluto y toma de consciencia de lo efímero.

Por otro lado, no puede olvidarse que el arte activista actual aparece en el marco de una reconsideración generalizada a propósito de la relación entre arte y ciudad y, más en concreto, sobre la urgencia de que la creación artística escape de los muros de unas instituciones museísticas que en una última etapa han asumido de manera casi explícita su papel de auténticas instituciones totales, en las que la creatividad humana vive preservada de un exterior concebido como extraño o contaminante respecto de la supuesta pureza de la obra de arte. El artivismo, en efecto, no puede desligarse de la problemática más amplia que enfrentan el arte público y las artes de calle, en el sentido de lograr la reconciliación entre objeto artístico y vida pública. La cuestión del arte ocupando lugares en que transcurre la vida colectiva se plantea en paralelo al papel de los centros de arte y cultura como puntos fuertes en los paisajes urbanos, con frecuencia con la tarea de completar y legitimar grandes operaciones de transformación urbana y la imposición de morfologías y diseños homogeneizadores.

Esas nuevas centralidades urbanas se plantean en términos muy distintos a la grandilocuencia de los museos clásicos, que se plegaban al modelo que les prestaban el palacio o la catedral. Su estilo ya no es el de la altisonancia heredada

del poder eclesial o del exhibicionismo de la antigua nobleza; ahora el modelo era el *white cube* del MoMa, el volumen de líneas claras e interiores fríos que no disimulaba su deuda formal con la asepsia de los hospitales. Lo que no en vano se cataloga como contenedores culturales –con frecuencia formando clústeres o concentraciones plurifuncionales– han sido en esencia reconversiones de lo que fueron un día conventos, fábricas, cuarteles, sanatorios, cementerios, prisiones..., es decir espacios de confinamiento.

Es como reacción ante ese enclaustramiento de la obra de arte que aparecen movimientos como el *site-specific* o el *communitiy-based art*, así como las nuevas interpretaciones sobre la forma y la función del monumento que hacen su aparición sobre todo en Estados Unidos en la década de los 70 y 80, tendencias de las que el artivismo en buena medida depende y deriva y que implican nuevas propuestas de mutua interpelación entre la calle y el arte. Este nuevo paradigma del arte público hace su aparición asumiendo como uno de sus temas centrales problemas sociales directamente asociados a la vida en las ciudades, sobre todo en el arranque de lo que serán prácticas neoliberales cada vez más agresivas, que conllevaban la deportación de las clases populares de lo que habían sido sus barrios, aumento de la miseria y la postración de amplios sectores de la población, conversión monotemática de antiguas zonas fabriles o portuarias, etc.

El arte de la protesta

Ahora bien, esa intervención con respecto a las nuevas y viejas problemáticas urbanas ha solido implicar varios efectos paradójicos. Por un lado, desembarco en barrios marginales o en conflicto de artistas o colectivos artísticos constituidos en su mayoría por gente de clase media "concernida", cargada de buenas intenciones y no exenta de paternalismo, que propiciaba espectáculos singulares que presumían al servicio del "empoderamiento" (?) de unos vecinos "beneficiarios" de la acción que, como mucho, merecían el papel de comparsas o figurantes y que probablemente contemplaban la irrupción de los creativos como ajena, cuando no como una especie de burla en que se parodiaban los problemas reales que padecían. Lo mismo por lo que hacía a "artistizar" las penurias de excluidos sociales, como inmigrantes clandestinos o personas sin techo.

Por otro lado, es difícil que esa revitalización protestataria del espacio urbano no pueda acabar actuando –lo quiera o no– como uno más de los ingredientes que hace de las "clases creativas" contribuyentes estratégicos a la hora de dinamizar ciudades y mejorar su ubicación en el mercado, generando nuevos sabores locales para los que el arte público –incluyendo su modo "radical"– vendría a ser "un medio artístico para la sobrevaloración de su identidad única e irrepetible" (Szmulewicz 2012: 39). Se trata de lo que se ha repetido a propósito del papel del arte y la cultura –Richard Florida ha puesto en circulación toda una teoría al respecto– en orden a alimentar unas determinadas marcas de ciudad, dotando centros urbanos o barrios codiciados por la especulación inmobiliaria de un aire bohemio, contracultural o incluso algo *underground*, que haga de ellos lugares atractivos para el consumo espacial de clases solventes.¹

¹ En la página de comentarios de los huéspedes del Hotel Barceló –clave en el intento de gentrificación del barrio del Raval de Barcelona–, uno de ellos apuntaba elogiosamente que el establecimiento estaba rodeado "de bares de diseño, tiendas modernas, antros *alternativos*", etc (el subrayado es nuestro). En: http://www.tripadvisor.es/ShowUserReviews-g187497-d1083206-r25982410-Barcelo_Raval-Barcelona_Catalonia.html.

Tampoco habría que olvidar que un cierto toque de radicalidad puede ser un valor añadido para la acumulación y circulación de las nuevas formas de capital: inmaterial, intelectual, cognitivo, etc. (Yúdice 2003). Sabemos que las intervenciones en materia de "arte" y de "cultura" han sido claves en orden a reparar déficits institucionales de legitimidad simbólica y aliviar por la vía ornamental los efectos devastadores de la economía política del espacio en las sociedades capitalistas actuales (Jeudy 2006). No se ve cómo el arte activista, con sus impactantes escenificaciones y su acento en la teatralidad y en la animación festivas, no ha sido un factor más de esa alianza entre especulación y espectacularización cuyos efectos encontramos en tantas ciudades convertidas en parques temáticos, a los que a veces puede convenir un toque de insumisión, siempre y cuando sea esta "cultural".²

Que el artivismo –en el fondo una mera estetización de la acción directa– pueda llegar a formar parte de la oferta urbana en materia cultural y refuerce incluso una determinada imagen de modernidad no tiene por qué sorprender, por paradójico que pueda parecer y que no es. Nada de chocante debería resultar que un tipo de urbanismo actual, que con razón ha sido calificado de escenográfico, se vea enriquecido con los toques de color que el arte activista añade a toda manifestación ciudadana o con las improvisaciones y los happenings con que el transeúnte puede verse sorprendido en cualquier momento gracias a las protestas artísticas. Contribución a la ciudad posmoderna, hecha de fragmentos en contacto, en la que los códigos se pasan el tiempo sobreponiéndose, universo de flujos y avatares, en la que al *zoning* y a la segregación de la ciudad moderna viene a sustituirle de mentirijillas la "desterritorialización de las vivencias" y en la que donde había racionalidad planificadora encontramos ahora un calidoscopio de lo que los modernos estudios culturales urbanos llamaría "imaginarios".

Autofraude al servicio de esa ciudad que convierte en plusvalía lo rupturista y lo imaginativo, incluso una falsa espontaneidad monitorizada por la vía de su estatución como arte. La antigua ciudad industrial deja su lugar a la ciudad terciarizada, que vive de y para las ilusiones que constituyen su principal reclamo de cara a las industrias turísticas, inmobiliarias, del ocio..., y, a su servicio y por supuesto, "culturales". Esa metrópolis no es real, no tiene que ver con sus habitantes: es una pura imagen, que

conlleva la imprescindible convocatoria de los 'sentidos' de color, de los sonidos, de lo visual, de lo teatral, en suma de la 'magia' que recrea una historia urbana fundada en signos (Carman y Girola 2006: 101).

Estamos ante lo que Jean Pierre Garnier (2012: 8) ha descrito como *la ville en rose*, para la que la guinda –acreditación última de la ciudad como surtidor de experiencias innovadoras– sería la osadía de las performances rebeldes. Además, la

² La tematización "cultural" de las ciudades puede recoger en su oferta su reputación histórica e incluso actual como ingobernable. Es significativo el caso de la Barcelona anarquista, con sus guías turísticas específicamente destinadas a un turismo de talante inconformista y con sus políticas de patrimonialización institucional de las luchas sociales. Esta explotación comercial de la imagen levantisca de una ciudad puede adoptar la forma de lo que algunos autores –Ritzer, Bryman...– han llamado *disneyficación* (Codeluppi 2007), es decir como trivialización extrema de episodios insurreccionales de la historia urbana. No sería extraña la presencia, en aquel París del 2035 convertido en parque temático gestionado por la Disney que imaginará Marc Augé (1998: 133-131), la labor de brigadas de empleados que, disfrazados de estudiantes de la época, levantarán barricadas de mentira en las calles del Barrio Latino, para que los turistas "vivieran" la revolución de Mayo del 68.

apropiación protestataria de los lenguajes festivos, con lo que implican de transformación efímera de tiempos y espacios ordinarios, funciona como una variante contestataria de lo que Omar Calabrese ha llamado *neobarroco*, indisociable de la lógica de grandes eventos que preside hoy el marketing urbano. Es como si el talante socialmente estéril de la ostentación y la aparatosidad escénicas que caracterizan las puestas en escena publicitarias de las ciudades, hubieran encontrado su contrapartida –en realidad su complemento– en las impugnaciones de que son objeto, como si consenso y disenso tuvieran expresarse a través de un mismo código "artístico" y como si al final todo se resolviese en una gran función operística al natural o, mejor incluso, un musical hollywoodiense viviente, un ballet con canciones en el que tanto la autoridad como la desobediencia tuvieran que recurrir a la concepción del espacio público como decorado teatral y, en su seno, a la apoteosis constante de la pantomima y el disfraz y a la gestualidad dramática de cuerpos en acción.³

Otro capítulo de revisión crítica sobre la estética crítica debería preguntarse si en su búsqueda de nuevas coordenadas de acción, ha podido y sabido mantener a raya las tentaciones atractoras provenientes de la rama artístico-cultural del sistema institucional y de los mecanismos estándar de producción y distribución de cultura, con su capacidad para digerir y convertir en caricatura y luego en negocio o coartada legitimadora toda respuesta política estéticamente formulada. Cabe preguntarse si las contraprogramaciones activistas no han acabado formando parte, en última instancia, de aquellas mismas programaciones de las que se proclamaban disonancia.

Dos ejemplos en Barcelona ilustran las contradicciones en que se ha movido el arte político en su forma actual y sus limitaciones, cuando no su inviabilidad o su fracaso. Uno fue la iniciativa que llevó a una línea de colaboración entre el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y diversos colectivos artísticos directamente implicados en la lucha antiglobalización, en pos de lo que se quiso una nueva institucionalización museística (Ribalta 2010), una especie de institucionalidad contrainstitucional o algo parecido. Esta línea se concretó, en el 2000, en un taller que asumió el elocuente título de *La acción directa como una de las bellas artes* y que se planteó como objetivo planificar actuaciones crítico-creativas en relación con asuntos centrales para los llamados movimientos sociales, tales como la precariedad laboral, la suerte de los inmigrantes y sus familias o la especulación inmobiliaria. Participaron diversos colectivos artísticos, como Kein Mensch is Illegal, Ne Pas Plier, La Fiambrera Obrera, Reclaim the Streets o RTMarck. A esa iniciativa le sucedió el proyecto Agencias, en el que intervinieron artistas como Allan Sekula, Marc Pataut o Krzysztof Wodiczko, en buena medida centrado en la preparación de las protestas que iban a recibir la cumbre del Banco Mundial que se preveía celebrar en la capital catalana en junio de 2001. En este caso, la actividad de Agencias incluía diversos talleres, entre los cuales uno especializado en la preparación de acciones estético-antagonistas en la calle, como *Prêt à Révoluer* o *Art Mani*, en cuyo desarrollo se incluían auténticos desfiles de moda de equipamientos para manifestantes.

Está claro que el experimento tenía que recibir cuestionamientos graves, por cuanto no dejaba de implicar un sarcasmo el que se convirtiera en emporio de la

³ A veces se antoja que el destino de muchas acciones de arte público militante no es el público que asiste y se espera que participe y se movilice, ni siquiera una minoría entendida de iniciados o concienciados, ni tampoco un por fin renovado espacio museal, sino los mass media o directamente el youtube.

creatividad antisistema una instancia como el MACBA, tan directamente implicada –empírica y simbólicamente– en las dinámicas sociales y políticas contra las que se proclamaba combatir: intento de expulsión de las clases populares del barrio en que ubica el museo, subempleo de sus propios empleados... (Delgado 2008). La contradicción acabó resolviéndose en una ruptura entre los creadores implicados en el experimento, entre ellos mismos y con buena parte de los movimientos sociales a los que se acudía a auxiliar "estéticamente", que interpretaron proyectos como Agencias como una frivolidad del disenso político real.⁴ Así, como ha notado Roger Sansi (2009), los discursos contra-hegemónicos del museo se han visto como una máscara que apenas ha disimulado su papel hegemónico, de tal forma que la politización de la estética propugnada en su programa por el museo ha desembocado en lo que en la práctica ha sido y está siendo una simple estetización de la política.

El otro ejemplo es el de un colectivo activista llamado Ariadna Pi, que protagonizó diversos alborotos de protesta de impacto entre 2005 y 2007. Consistían en la generación de pequeñas turbas que hacían acto de presencia de manera inopinada en lugares y momentos significativos, como refuerzo o soporte de campañas vindicativas concretas: en abril 2005 "secuestra" un bus turístico en la plaza de Catalunya con la intención de conducirlo hasta el centro de internamiento de inmigrantes de la Verneda; en junio de aquel año enciende una hoguera de Sant Joan en el passeig de Gràcia, en pleno centro de la ciudad; la noche del 25 de noviembre irrumpe tumultuosamente en el Gran Teatro del Liceo instantes antes de iniciarse la función, como protesta ante la nueva normativa municipal en materia de "civismo"; celebra el Primero de Mayo con un aparatoso picnic en el Hotel Ritz en 2006; en octubre de ese año organiza una masiva fiesta de pijamas en el Ikea de l'Hospitalet de Llobregat; en marzo de 2007 asalta la Torre Agbar para sortearla entre jóvenes en busca de vivienda... Las pretensiones del grupo se limitaban a llamar la atención acerca de ciertas problemáticas, pero no, en absoluto, generar obras de arte (Delgado y Horta 2007).

La frustración se produjo y se hizo irreversible en el momento en que diversas exposiciones artísticas decidieron, en 2007, incorporar imágenes de sus acciones como parte de la muestra: *Repensar Barcelona*, en la Capella de l'Antic Hospital de Sant Pau, un espacio del Ayuntamiento de Barcelona, y *Post it city. Ciutats ocasionals*, en el CCCB, comisariada por Martí Perán. En la exposición *La ciutat buida*, del artista sevillano Pedro G. Romero, en la Fundació Tàpies, la fantástica Ariadna Pi figuraba en el catálogo como uno de los creadores intervinientes. En todos los casos, y en espacios emblemáticos del apartado "cultural" del modelo Barcelona, Ariadna Pi era presentada como un ejemplo de "uso no codificado del espacio urbano con un tono crítico implícito". Para sus componentes, en cambio, nada podía ser más frustrante que verse convertidos y reconocidos como *performers*. La homologación de su actividad en tanto que "arte", aunque fuera crítico, implicó la asunción de una derrota y la inmediata disolución del colectivo.

⁴ Sobre los conflictos internos en el seno de los propios grupos participantes en el experimento Agencias en el MACBA, véase "Luces y sombras en la trastienda del activismo. Entrevista con Xelo Bosch"; [<http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=1523>, consultado el 12 de julio de 2013].

El activismo y la mística ciudadanista del espacio público

El arte activista se ha conducido hasta ahora como una codificación artística de las conflictividades urbanas actuales. Quizás haya llegado el momento de evaluar la doble voluntad que ha venido desplegando de trascender al mismo tiempo el control hegemónico sobre el campo de las representaciones y los modelos de arte político considerados amortizados, en esencia los provenientes de la tenida por obsoleta tradición marxista. A la hora de hacer tal balance podría ser cosa de examinar no sólo si el activismo ha conseguido salvar por fin el abismo creciente entre el arte y la vida, venciendo las imposturas de la autoría artística, el divorcio entre creador y público o los modelos clásicos de creación y gestión cultural. Tampoco si ha logrado su ambición de escapar de la gravitación de los museos y los grandes centros de cultura y no ha acabado siendo, como se temía, una fuente de vistosos y sorprendentes aspavientos dignos de llenar el apartado de monstruos y genialidades de las grandes instituciones culturales, al mismo tiempo que les facilita cubrir su correspondiente cuota de acidez política.

La cuestión a plantearse, en efecto, quizá no radique en los resultados del arte político posmoderno, sino en su propio origen y la deuda que tiene contraída con una serie de perspectivas que apostaron desde el principio por renunciar al valor definitorio del concepto de clase social y lo que significaba la lucha política como lucha no sólo de movimientos, sino también y sobre todo de posiciones. El activismo ha venido formulando desde su inicio como parte de una vindicación de que el espacio público se transformara en lo que el proyecto de la modernidad había prometido que sería, como si el espacio público hubiera sido usurpado y desnaturalizado y tuviera que ser desvelado en su verdad oculta o mancillada. El activismo suscitaría, por tanto, "distintas modalidades de generación de espacio público genuino o, en su lugar, de denuncia de las anomalías mercantiles que lo subvierten" (Perán 2003: 92).

Todo ello, como se puede comprobar, en la línea doctrinal democrático-social de esa fase histórica que autores como Rancière, Žižek o Mouffe han conceptualizado como *pospolítica*, en esencia desfondamiento de lo político y desarticulación de las divisiones ideológicas clásicas. También es cosa de examinar no sólo estas conexiones que el activismo presenta en su génesis y funciones, sino la naturaleza de sus propias promesas de –por plantearlo en el más bien oscuro dialecto que emplea su dogmática– "diversificar antagonismos", "hacer proliferar los sujetos políticos", "provocar nuevas subjetividades", "generar flujos imaginativos", "crear nuevas herramientas cognitivas" "configurar máquinas expresivas donde las subjetividades se reconfiguran"...., mucho más que en modificar estructuras sociales o animar y preparar una toma popular del poder incluso para deshacerse de él, objetivos estos menospreciados o incluso ridiculizados en nombre de una concepción lúdica y multicolor de la desobediencia social.

A diferencia de las viejas creaciones artísticas al servicio de la agitación y propaganda política y de clase, el arte activista, en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista del capitalismo, abdica de cualquier principio de encuadre ya no organizativo sino ni siquiera ideológico y se entrega al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real de la que un mítico espacio público debería ser materialización. De hecho, los últimos grandes movimientos civiles que han conocido algunos países industrializados y que postulan la democracia como antídoto al capitalismo –15M en España, #YoSoy132

en México, MANE chileno u Occupy Wall Street en Estados Unidos— no son sino la apoteosis de esta festivalización generalizada de la protesta que el arte activista presagiaba.⁵ Estas colosales performances que han sido las ocupaciones de las plazas —de las que no siempre se reconoce su deuda con las "revoluciones de colores" de los países del antiguo bloque socialista— han funcionado como auténticas superproducciones artivistas que han hecho suyo el proyecto pospolítico de superación de la lucha de clases en función de lo que aparentan nuevos paradigmas, pero que no son sino variaciones del viejo republicanismo burgués, para el que el espacio público no sería otra cosa que la espacialización física de uno de sus derivados conceptuales: la llamada sociedad civil.

No nos encontramos con otra cosa que con la escenificación de la perspectiva de las corrientes posmarxistas que apuestan por un aumento de la participación y la autogestión y que reclaman una continua activación de la ciudadanía al margen de la política formal y como fuente permanente de fiscalización y crítica de los poderes gubernamentales y económicos en aras de una agudización de los valores abstractos de la democracia. El objetivo final ya no es la conformación de un bloque histórico, ni convertirse en punto de referencia teórico y práctico, ni cultivar la lucha ideológica, ni suscitar bases orgánicas para la transformación social, sino más bien potenciar el espacio público como escenario programático y dramático de y para las grandes virtudes cívicas. Es en conexión con este sustrato teórico que las propuestas artivistas se proponen una redefinición del concepto de esfera pública, para la que se reclama su emancipación de su titularidad estatal para transmutarse en marco natural de y para la reificación de la democracia.

Esta dilucidación destinada a resignificar y redignificar la idea de espacio público y rescatarlo de su pecado original como espacio burgués por excelencia, es precisamente la misma que el ciudadanismo de izquierdas ha reclamado, presumiendo que es posible encontrar aquello que el idealismo democrático de la pequeña burguesía siempre ha anhelado: una superación e incluso una deslegitimación del viejo encuadre sindical y político de clase (cf. Domínguez 2011). Esta dinámica reconstituyente del universalismo democrático a la que el artivismo quiere contribuir no expresa un anhelo de futuro, sino más bien lo contrario: la nostalgia de la mitológica ágora democrática de la que hablan las actualizaciones de la filosofía política kantiana debidas a Hannah Arendt, Reinhardt Koselleck o Jürgen Habermas, y ya conducidas a sus máximos niveles de impaciencia y radicalidad, de los Negri, Hardt, Virno, Lazzarato, etc.

Las objeciones aquí planteadas no son ni nuevas ni originales. Antes al contrario, se reclaman deudas de la perspicacia al respecto que demostró Wolfgang Harich al reprobar el neoanarquismo que habían alumbrado las grandes movilizaciones estudiantiles de finales de los 60 del siglo pasado, en las páginas de un libro que merecería de sobras ser redescubierto hoy: la *Crítica de la impaciencia revolucionaria* (Harich 1988 [1971]).⁶ Harich reconocía en aquel contexto inmediatamente posterior a la derrota de las revueltas del 68, los peligros del nuevo voluntarismo anarquista, que se convertía en cómplice objetivo del reformismo al desviar las energías revolucionarias hacia un apoliticismo inerme, abocado al

⁵ Sobre la dimensión estética del movimiento 15M, cf. Postill (2013) y Fernández de Rota (2013).

⁶ A hacer notar aquí que el artivismo es siempre en última instancia implícita o explícitamente —y también edulcoradamente— anarquista, en la medida en que no deja de ser una variante amable de "propaganda por los hechos", es decir de expresión de la confianza en que las acciones de impacto pueden suponer un despertar la conciencia social y política de las mayorías sociales o de una fracción de ellas.

cultivo de protestas meramente retóricas. De esa deriva responsabilizaba en buena medida a los teóricos de la Escuela de Frankfurt, que habían conseguido generar un precipitado doctrinal en el que el trasfondo ideológico liberal se disfrazaba con todo tipo de estridencias de apariencia radical, ocupadas en la denuncia de cuestiones periféricas que no constituían motivos de alarma o preocupación real para el sistema capitalista, cuyas estructuras esenciales no se veían denunciadas y menos todavía amenazadas. En esa línea, se acababa elevando –caricaturizaba Harich– la desinhibición sexual o la "gamberrada rockera" a la categoría de acción revolucionaria. Es ahí que el autor de *Comunismo sin crecimiento* brinda como ejemplo de ese tipo de distracción pseudorevolucionaria la proliferación de performances, incluyendo a aquella que, en 1969, rodeara a Adorno de jovencitas en topless en una intervención del maestro en la Goethe Universität de Frankfurt, todas ellas militantes de la Außerparlamentarische Opposition, la APO, a la que no hace mucho alguien ha señalado como precursora directa de las movilizaciones indignadas de los últimos años.

Flashmobs, perfromances, improvisaciones, irrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista. El artivismo quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos, una especie de suite de momentos brillantes y sorprendentes o acaso una gran comedia de situación, una colosal *sitcom*. La modesta agitación y propaganda se ha visto sustituida por un nuevo estilo de arte político que se presenta con la pretensión de rasgar la realidad cotidiana cuando lo que hace es quizás sólo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico.

¿Hasta qué punto han alcanzado objetivos los intentos artísticos por generar canales diferenciados y entornos paralelos, ajenos a los tradicionales? No se trata de compartir la inquietud ante un eventual fracaso, sino, al contrario, de preguntarse si acaso su éxito, es decir su generalización como modelo para la protesta, no ha contribuido a rasgos nada esperanzadores de las formas actuales de movilización social, como son su débil consistencia, su falta de perseverancia y su dificultad crónica a la hora de definir lo colectivo. En paralelo, ya no es cosa de plantear si ha sido o sería posible zafarse de la abducción ejercida desde los grandes marcos de producción y distribución de cultura, sino si el artivismo ha contribuido a una atenuación de los efectos cuestionadores del combate social, como consecuencia de una excesiva dependencia de unos medios de comunicación atentos sólo a la acción cuando asume la forma de show y si se han aprovechado demasiado de la virtud multiplicadora, pero también banalizante, de las nuevas redes sociales.

Parafraseando lo que Pierre Bourdieu dijera un día a propósito del pensamiento crítico, bien cabría establecer que un arte realmente crítico ha de empezar por una crítica de los fundamentos económicos y sociales más o menos inconscientes del arte crítico (Bourdieu y Haake 2004 [1994]: 67). En este orden de cosas, de lo que se trata es de emplazar al activismo artístico a aplicar sobre sí mismo su implacable vocación crítica y a enfrentarse honestamente con sus propias contradicciones y paradojas, para establecer si, una vez reconocidas, continúa defendiendo la eficacia de esta tipología artística como instrumento de denuncia del contexto en que se produce.

El dilema formulado tanto desde la creación artística como desde la discusión teórica se moverá seguramente entre dos extremos: el más optimista se

mantendrá leal a la convicción de que los nuevos formatos artísticos y el arte público más militante pueden aportar algo a los combates sociales, trascendiendo los muros físicos y morales que imponen las instituciones y mezclándose con el universo real que pretende cambiar; el más escéptico dudaría de la viabilidad de tal huida y apuntaría la sospecha de que el artivismo ha extendido el triunfo de lo fácil también al campo de las luchas sociales y de que, parafraseando ahora un célebre poema de Maiakowski, su barca ha terminado rompiéndose contra aquella misma vida cotidiana que aspiraba a romper.

Bibliografía

AUGÉ, M. (1998) *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa.

BARBOSA DE OLIVEIRA, L.M. (2007) *Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica*, São Paulo: Beca.

BLANCO, P.; CARRILLO, J., CLARAMONTE, J., y EXPÓSITO, M. (eds.), (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.

BOURDIEU, P.; HAAKE, H. (2004 [1994]) *L'art i el poder. L'intercanvi lliure*. Barcelona: Edicions de 1984.

CARMAN, M.; GIROLA, M.F. (2006) "Procesos de transformación urbana en lugares centrales y periféricos del área metropolitana de Buenos Aires: ¿ganó el urbanismo escenográfico?", en FRÚGOLI, J. et al., (eds.), *As cidades e seus agentes: práticas e representações*, Belo Horizonte: Pucminas/Editora da Universidade da São Paulo, pp. 98-127.

CODELUPPI, V. (2007) "La città in vetrina. La 'disneyzzazione' della città", in MAZZIONE, M. (ed.), *Arte Architettura Territorio*, Roma: Università degli Studi Roma Tre, pp. 55-58.

COSTA, X.; ANDREOTTI, L. (comps.) (1996). *Teoria de la deriva i altres assaïjos situacionistes*, Barcelona: MACBA.

DELGADO, M. (2008) "La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad", *Scripta Nova* vol. XII/270 (69), [<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm>], consultado el 22 de junio de 2013].

DELGADO, M.; HORTA, G. (2007) "Ariadna Pi y el olvido", in Parramón, R. (ed.), *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Manresa: Idensitat, pp. 109-112.

DOMÍNGUEZ, M. (2011) *Post-política y ciudadanismo*, Federación de Estudiantes Libertarias, Somosaguas.

EXPÓSITO, M. (2013) "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos", [http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf], consultado el 12 de junio de 2013].

FERNÁNDEZ DE ROTA, A. (2013) "El acontecimiento democrático. Humor, estrategia y estética de la indignación", *Revista de Antropología Experimental*, 13, Jaén: Universidad de Jaén;

[http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2013/MEI_01%2013.pdf, consultado el 26 de junio de 2013].

GARCÍA ANDÚJAR, D. (2009) "Reflexiones de cambio desde la práctica artística", in CARRIÓN, J.; SANDOVAL, L. (Eds.), *Infraestructuras emergentes*, Valencia: Barra Diagonal, pp. 100-103.

GARNIER, J-P. (2012) "De la réappropriation de l'espace public au développement urbain durable: des mythes aux réalités", en *Alternatives no-violentes* 165 (octubre), pp. 8-13.

HARICH, W. (1988 [1971]) *Crítica de la impaciencia revolucionaria*, Barcelona: Crítica.

HOFFMAN, A. (2013) *Yippie! Una pasada de revolución*. Madrid: Acuarela.

JEUDY, H.-P. (2006) "Reparar: uma nova ideologia cultural e politica", en JEUDY, H.-P.; BERENSTEIN, P. (Eds.), *Corpos é cenários urbanos*, Bahia: Editora de Universidade Federal da Bahia, pp. 13-24.

PARRAMÓN, R. (2002) "Arte, participación y espacio público", en *Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas encuentro 0*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, pp. 63-71.

PERÁN, M. (2003) "Prácticas y tácticas de sociabilidad. Sobre el arte contemporáneo y las propuestas sin porvenir", in Puente, A. (ed.), *Excentrici(u)dades.docs*, León: Ayuntamiento de León, pp. 89-95.

POSTILL, J. (2013) "Spain's indignados and the mediated aesthetics of nonviolence", en WERBNER, P. et al. (eds) *Beyond the Arab Spring: The Aesthetics and Poetics of Popular Revolt and Protest*. Edinburgh: Edinburgh University Press; [http://academia.edu/4019165/Spains_indignados_and_the_mediated_aesthetics_of_nonviolence, consultado 8 de julio de 2013].

RIBALTA, J. (2010) "Experimentos para una nueva institucionalidad", en BORJA, M. et al., *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: MACBA, [http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf, consultado 28 de junio de 2013].

SANSI, R. (2009) "The Politics of Esthetics and the Esthetics of Politics in Barcelona", Comunicación presentada en el simposio *Arts and Aesthetics in a Globalising World*, 3rd-6th April 2012, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, [<http://es.scribd.com/doc/89833281/The-Politics-of-Esthetics-and-the-Esthetics-of-Politics-in-Barcelona>, consultado 17 de enero de 2013].

SZMULEWICZ R., I. (2012) *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

VANEIGEN, R. (1970) *Trivialidades de base*, Barcelona: Anagrama.

YÚDICE, G. (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.